Galleria Centrale d'Arte
Via Manzoni, 1 (Palazzo Cova)

Grande Esposizione
BOCCIONI

Pittore e Scultore
FUTURISTA

CATALOGO

con scritti di BOCCIONI
e prefazione di MARINETTI

Aperta dal 28 Dicembre 1916
al 14 Gennaio 1917

COMITATO D'ONORE

Giacomo Balla
Giovanni Beltrami
Massimo Bontempelli
Virgilio Brocchi
Paolo Buzzi
Carlo Carrà
Gabriele D'Annunzio
On. Gasparotto
On. Marangoni
F. T. Marinetti
Ada Negri
Umberto Notari
Balilla Pratella
Gaetano Previati
Margherita Sarfatti
Renato Simoni

Avv. Emilio Piccoli - **Segretario**

“..... A Parigi, a Monaco, a Berlino, ovunque si parlasse male dell’ Italia fuori d’Italia, Boccioni con la sua violenza e col suo ingegno si batteva coraggiosamente.

. . . .

Ecco perchè volevano la guerra, egli e i suoi amici, quando nessuno la pensava, perchè sapevano quanto ingiusta fosse la svalutazione delle forze nazionali e quante oscure potenti radici avrebbero germogliato il giorno che la coscienza delle proprie forze le avesse nutrite. „

OPPO

L’IDEA NAZIONALE (22 Agosto 1916)

Cari amici Balla, Russolo, Carrà, Severini, Depero, Sironi, Pratella, Paolo Buzzi, Cangiullo, Folgore, Arm. Mazza, Jannelli. Bruno Corra, Settimelli.

Non offendiamo Boccioni con un elogio funebre. Le commemorazioni degli illustri defunti eccitavano le sue ironie più mordenti.

Quando i passatisti nel commemorare un artista tradizionale dicono singhiozzando: « non possiamo credere alla sua morte: egli rimane tuttora vivo nelle sue opere immortali: egli respira qui fra noi!... » i passatisti mentiscono, mentiscono! L'artista tradizionale è già un morto nella vita. Le biblioteche colme dei suoi volumi e le esposizioni dei suoi quadri non sono che traslazioni di cadaveri, nuovi funerali da aggiungersi a quello delle sue idee già morte che egli conduceva personalmente da pseudo vivo.

Qui si tratta d'altro. Atmosfera assolutamente diversa. Polo opposto degli sforzi spirituali della razza. Boccioni era un grande novatore antitradizionale e rivoluzionario. Boccioni vive dunque realmente al di là della morte. Ben più. Boccioni si scaglia ferocemente da tutte le pareti cariche dei suoi colori esplosivi, contro contro contro tutti gli artisti vili e mercenari, contro tutti i pittori accademici, contro tutti i critici soffocatori, contro i musei, contro i ruderi che egli ha fatto saltare in sei anni di conferenze e di lotte futuriste.

Oggi i molti pedanti d'Italia che Boccioni odiava

si mettono giocondamente a tavola sul suo cadavere per sorseggiare al lume della storia: le origini del genio di Boccioni, la vita intima di Boccioni, la sua anima d'artista, la sua preparazione culturale, il suo spirito nostalgico deformato dall'ambiente futurista!

Ebbene, no. Pur dolendomi di disturbare il vostro pasto da necrofili, vi dichiaro o passatisti, che Boccioni non ebbe preparazione culturale. Leggete la sua opera « Pittura e scultura futurista » e sentirete che schiaffi scattano fuori dalle pagine contro ogni spirito culturale. Boccioni sfogliò molti libri, ma preferì sempre una bella donna o un viaggio a qualsiasi trattato di filosofia o di estetica. Visse tutta la vita leggendola, cancellandola, riscrivendola con passione. Era una grande anima complessa di futurista italiano. Meglio, era il Futurismo plastico vivente, inteso come dinamismo universale delle forze ricreato coi colori vivissimi e irruenti del suo sangue romagnolo. Il mondo riplasmato dinamicamente dal suo corpo moderno italianissimo serrato vibrante che rassomigliava molto più a un motore elettrico che agli artisti occhialuti di filosofia, zazzeruti di forfora pittoresca della vecchia Italia. Il futurismo plastico che egli amò era la nuova Italia ebbra cosciente improvvisatrice e volitiva, tutta ad angoli prepotenti, a spirali volanti, a colori bellicosi assolutamente opposta alla vecchia Italia scialba cascante molle e stupidamente fronzoluta.

Boccioni non fu deformato da nessuno, non fu mai un nostalgico, un pensieroso, un debole. Fu per molti anni compresso dalla più tragica miseria e dall'ambiente artistico il più tradizionale e il più ammuffito. Spaccò tutte e due

con una acutissima gomitata di montagna in terremoto sfondando il basso cielo plumbeo dell'arte italiana.

Una esposizione di Boccioni non può non sarà mai un luogo di studio nè una clinica di anatomie filosofiche. Attacchi e contrattacchi di idee nuove. Ogni disegno è una sfida. Ogni tela è un reticolato al quale si aggrappa l'eroica volontà novatrice di Boccioni sotto il bombardamento delle più massicce cretinerie passatiste. Crepitano le mitragliatrici dei pessimisti, dei mediocri. Coloro che non credono al coraggio assoluto, alla febbre ideale, sussurrano: « Come mai un pittore che ha dipinto una tela saggia come *Tre donne* ha potuto osare un quadro come *Elasticità?* » Rispondo colla sua parola *Elasticità!*

Elasticità del più lirico dei cavalli che seppe abbandonare una buia stalla per mescolarsi a l'orizzonte, centuplicandosi. Non voglio insistere su *Tre donne* ma su l'epiteto di « saggio » che questo quadro non merita, perchè contiene il primissimo tentativo di Boccioni per superare l'impressionismo, solidificarlo e determinare le luminosità.

I passatisti aggiungono: « Ma era proprio sempre sincero...? Come mai quel giovane elegantissimo raffinato che rivelava ad ogni istante delle malinconie da sognatore e delle tenerezze da sentimentale poteva essere anche il più impetuoso e sicuro dei cazzottatori? Non v'era forse in lui troppa ambizione e un po' di reclamismo? Come mai quell'agile corpo di seduttore invincibile che dovunque affascinava uomini e donne poteva contenere un così intransigente accanito patriottismo, capace ed ebbro di ogni battaglia e di ogni martirio per la parola Italia? »

Non contraddizione. Meravigliosa simultaneità del più perfetto temperamento che la nuova generazione del Trentino e del Carso abbia prodotto. Fusione perfetta d'arte e d'azione. Anima a balzi. Sensibilità vulcanica. Piena inondante di un fiume geniale. Sempre a fondo, a fondo, tutto, tutto, senza mezzi termini, senza calcolo, per il rinnovamento futurista d'Italia, ma anche per meno: un amico, una nuvola... E poi subito gli occhi arguti gli fuggivano delicatamente nel più grazioso umorismo.

Per divertirsi. Amare, distruggere per creare, battersi e morire, ma ridendo.

Divina gaiezza di Boccioni. Agilità del suo spirito che mordeva tutti i ridicoli come i giovani fox-terriers con denti acuti ma senza cattiveria. Volo volo continuo di un aviatore insoddisfatto. Odio implacabile per ogni forma di musoneria e di piombo teutonico. Odio per tutto ciò che l'Italia contiene purtroppo ancora di fetida lenta ingombrante Kultur.

Vedo Boccioni svincolarsi con una tremenda spallata da quattro poliziotti per venire in mio soccorso in quella primissima dimostrazione antiaustriaca del settembre 1914 organizzata da noi futuristi in piena Milano, quando Mussolini era ancora contro la guerra e i milanesi speravano di rimanere *greci*. Vedo Boccioni trascinare un ciclone di pugni e di bastoni levati e mormorarmi nella bufera: « Sono già riuscito a bruciare quattro bandiere austriache! ». Vedo Boccioni ammanettato come me e con me camminare allegramente verso San Vittore.

All'indomani della presa di Dosso Casina, sui fianchi dell'Altissimo, in vedetta fuori dalle nostre trincee, a cento

metri dalle trincee austriache, Boccioni, volontario, costretto a soffocare nella mantellina una tremenda tosse pur di combattere, torturato dal freddo acutissimo, non rimpiangeva della vita cittadina che il tepore goduto in prigione.

Vedo e sento Boccioni discutere per sei ore con duecento pittori e scultori convenuti in una sala d'arte a Bruxelles per confutarlo e condannarlo, dominare, persuadere, vincere, ristabilire assolutamente il primato del genio futurista italiano.

Vedo e sento Boccioni improvvisare in francese, lingua che conosceva appena, una mirabile conferenza nella Galleria La Boëtie dove era convenuta tutta Parigi intellettuale per la sua esposizione di scultura. Quel giorno, come sempre, egli sconfisse molti contraddittori tradizionali e strappò a tutti i pittori d'avanguardia francesi applausi e abbracci entusiastici.

Dopo lo sforzo immane del suo cervello e dei suoi nervi, Boccioni rideva felice come un bambino.

Questa non è una esposizione ma una nuova battaglia futurista alla quale Boccioni, vivo, invita, ridendo.

F. T. MARINETTI
FUTURISTA

IL DINAMISMO PLASTICO

Su l'importanza storica dell'impressionismo, del neo-impressionismo e del post-impressionismo quale idiota o analfabeta può ancora dissentire? Chi può ancora mettere in dubbio l'influenza di Cézanne per la rinnovazione delle forme nella pittura moderna e per un ritorno al volume, e l'influenza delle sue pericolose indicazioni classiche secondo gli antichi maestri italiani, che i Cubisti si sono affrettati ad adottare, a esagerare fino alla cristallizzazione e all'immobilità preimpressionista? Chi può ancora deridere o credere un bluff reclamista la formula del Dinamismo e tutte le sue conseguenti manifestazioni come: simultaneità, complementarismo plastico, linee-forza, compenetrazione di piani, ecc. che noi propugnamo? Non ci arrivano forse lettere d'entusiastica adesione di giovani pittori da tutta l'Europa, dall'America, dal Giappone? Tutti i giovani artisti moderni sono ormai scossi e elettrizzati. Essi adottano, applicano e sviluppano la formula del dinamismo. Chi può dubitare ancora della pittura pura? Gl'italiani soli ridono, forse.... ma esistono dei pittori italiani dal 500 fino a noi pittori futuristi? Solo i nostri poveri pittori o scultori pro-

vinciali possono ancora ignorare il disprezzo con cui si è parlato fino ad oggi all'estero della pittura e scultura italiana moderna. Dunque l'ignoranza e l'accidia mentale del nostro paese ci addolorano ma non ci scoraggiano, perchè siamo sicuri di vincere. Non v'è in noi un semplice e giovanile istinto di ribellione.... Noi siamo i primi e i soli assertori di una verità plastica nella quale dovrà fatalmente affluire tutta la sensibilità plastica futura.

Noi lavoriamo per la gloria d'Italia malgrado lo scherno che ci copre e l'incuria in cui ci si vorrebbe lasciare. A ogni giorno che passa nella vita intellettuale italiana si sente sempre più pesare la forza della nostra fede e della nostra opera. Ben presto non vi sarà pittore italiano mediocremente intelligente che non sia costretto ad inchinarsi e a seguirci.

Cercherò di spiegare che occorre avere un'ambizione ancora maggiore di quella che abbiamo avuta, più violenta e più alta.

Bisogna comprendere che noi siamo definitivamente alla testa dell'arte mondiale e che noi futuristi dobbiamo dirigere, nelle arti plastiche, la sensibilità europea.

Già abbiamo visto con l'Orphisme in Francia, che i cubisti hanno fatto tesoro del nostro dinamismo, della simultaneità e quel che è più importante (ora che parlo degli stati d'animo) del *soggetto*. Ciò significa che anche i francesi, che erano quelli che più potevano resistere ad una rinnovazione italiana, grazie alla loro meravigliosa tradizione ultima, (dall'impressionismo al cubismo), hanno sentito che il concetto di una pura pittura la quale altro non curasse che le relazioni di piani e di volumi non poteva procedere senza ripetersi ed involgersi in sè stesso, hanno sentito che questa pittura avrebbe generato un infinito succedersi di gelide opere analitiche per quanti sono gli innumerevoli effetti pittorici o plastici in cui appare un oggetto, senza mai giunge-

re ad una sintesi universale della moderna sensibiltà.

Questo lo dico per la Francia che è stata fino ad oggi alla testa della pittura europea.

Osserviamo ora brevemente se altri popoli che, per ragioni storiche, etniche e sociali dovrebbero trovarsi in una situazione più favorevole dell'Italia, siano dotati plasticamente di qualità maggiori delle nostre per potere ereditare dalla Francia la direzione della sensibilità plastica mondiale.

I tedeschi sono, con i russi, i più entusiasti protettori dell'arte d'avanguardia. Le nostre continue e fortunate vendite e l'entrata dei nostri nomi nelle più severe collezioni di Germania stanno a provarlo. Gli editori tedeschi sono i più illuminati e infaticabili volgarizzatori di questa nuova sensibilità, ma gli artisti tedeschi non sono capaci di trapiantare nella loro razza le innovazioni francesi, dando loro una continuazione e uno sviluppo tale da creare un *nuovo organismo plastico tedesco*. Se anche giungeranno a caratterizzarsi più profondamente che non oggi, è difficile o impossibile che sorga una sensibilità plastica tedesca di carattere universale.

I tedeschi seguono troppo i francesi. Li imitano nei colori che non sono tedeschi, nella teoria che non è tedesca e che in loro s'impoverisce perchè in pittura la materia pittorica tedesca cerca sempre, per sostenersi, un contenuto fuori della plastica: filosofico, sentimentale, dimostrativo. Portano una loro speciale diligenza pedissequa, nell'applicazione delle formule, delle timidezze, e un'incurabile povertà plastica.

Le libertà dateci dalla rivoluzione plastica francese si trasformano in Germania in un'infantile frenesia a esagerare *espressionisticamente*, il valore schematico della forma. Essi rappresentano nella sensibilità plastica moderna *l'espressionismo cerebrale*.

Gli scandinavi sono rimasti alquanto indietro nelle conquiste per una liberazione dalle vecchie forme. Sono anche essi preoccupati dell'aneddoto e da un dannoso carattere locale che li limita a episodi, a espressioni strettamente etniche e nazionali. Manca in loro l'intimità della coscienza plastica. Eseguiscono con una specie di dilettantismo eclettico, con una specie di curiosità psicologica. Sembra che per loro la pittura e la scultura siano esercitazioni che altri popoli fanno naturalmente e che anch'essi *vogliono* fare.... E' la cultura. L'abisso che separa il loro teatro e la loro letteratura dalla loro pittura e dalla loro scultura è forse incolmabile.

V'è anche nei loro temperamenti migliori una specie di *espressionismo psicologico* che dimostra una tendenza di razza la quale però non giunge a identificarsi con una concezione plastica analoga e profonda.

Agli slavi non si possono negare una vivacità e una agilità che li rendono interessanti. Sono sopratutto d'una estrema volubilità. Nelle loro manifestazioni plastiche essi mostrano le caratteristiche della loro razza: una certa foga manuale, della contraddizione, una tendenza fantastica e una superficialità cosmopolita. Essi si distinguono per un violento guazzabuglio di impressionismo, di neo e di post-impressionismo, di fauvismo arrabbiato, di orientalismo bizantino.

La loro pittura e la loro scultura hanno qualche temperamento che tenta canalizzare nel profondo della propria razza la sensibilità che dobbiamo alla Francia.... Ma vi riescono? Sanno superare il mostruoso e concretare il fantastico? Qual'è d'altra parte la sensibilità plastica dei Russi, dei Boemi, degli Czechi, ecc.?... Troppa scoraggiante analisi interna hanno mostrato in letteratura per fare sperare molto della loro profondità plastica....

Il mio simpatico amico Archipenko ha portato nella scultura un forte contributo demolitore. Ma la sua opera — interessantissima — se si libera dal cubismo precipita nelle sculture dei negri o degli orientali; se esce di qui, cade nello stecchimento bizantino, nelle silhouettes arcaiche, ischeletrite rigide e sgambettanti, caratteristiche di tutti i primitivismi di tutti i tempi. Sembra che un puro russo, come è lui, dovrebbe, quale rappresentante di quella che si suole chiamare una « razza giovane », essere libero di contatti col passato. Invece vi è in lui una assoluta impossibilità a superare la cultura, la quale si basa sui primitivi è vero, ma, non *superandoli* come ispirazione, rimane fuori della sensibilità moderna.

Nella pittura russa i tentativi del Kandinsky mostrano una tendenza musicale interessante. Ma anche qui il senso plastico soccorre poco. La musica plastica si elabora nel Kandinsky sotto l'influenza ossessionante del poema sinfonico, delle sinfonie, delle sonate, ecc., che è quanto dire del museo del suono... Ne risulta un quadro che è una superficie colorata di onde cromatiche violentissime, gradevoli, ma che non divengono materia plastica. I colori rimangono colori, le forme hanno una sola dimensione, l'arabesco è spesso preso in prestito dai giapponesi e il quadro rimane stoffa... tappeto... o decorazione. Anche in Kandinsky la preoccupazione per il *contenuto* soverchia la preoccupazione per un raffinamento della sensibilità che giunga a creare una nuova intuizione plastica della vita. Le arti plastiche nelle loro infinite possibilità, non possono uscire di qui. In un suo libro (*) il Kandinsky scrive: « *La voce dell'anima dice all'artista quale forma abbisogna....* » ed anche: « *Ogni forma, ogni colore ha un*

(*) Kandinsky: Uber das Geistige in der Kunst. — R. Piper e C. - Monaco, 1912.

valore mistico.... » e parla di « *contrappunto del disegno....* »

Tutte queste preoccupazioni d'ordine spirituale e musicale sono dannose quando, come nel Kandinsky, si basano su trasposizioni di cultura musicale, letteraria e filosofica, quando come fa lui si considera la forma come un suono interno o si parla di analogia *della composizione pittorica ritmica, complicata con i vecchi cori... Mozart... Beethoven,* o con « *l'architettura sublime d'un duomo gotico* ».

Non voglio qui analizzare un'opera scritta da un pittore che è un fervido talento. Dirò soltanto che noi futuristi non dobbiamo disinteressarci di queste varie tendenze della moderna sensibilità europea. Questi diversi espressionismi nordici, queste tendenze musicali, che nella vastità della sensibilità futurista sono sempre stati inclusi senza che per questo abbiano mai sopraffatto il problema plastico, ci mostrano l'insufficienza del puro naturalismo francese ad abbracciare tutto quello che si agita nella nuova coscienza plastica europea.

V'è qualche cosa in noi modernissimi che non si appaga più dell'effetto per l'effetto, dell'oggetto per l'oggetto, del tono o del piano, ecc., dati col solo scopo voluttuario di ridare il tono e il piano. Non dobbiamo dimenticare noi italiani destinati a riassumere, che in tutte le tendenze europee dell'ultimo secolo vi sono stati dei tentativi per esprimere **per mezzo** di una nuova forma e di un nuovo colore, qualche cosa di inespresso che si agita nel fondo della nostra modernissima sensibilità, che rappresenta lo spirito dei nostri tempi, e che non possiamo trascurare, qualche cosa di completamente nuovo che è la negazione e la continuazione di quello che ha formato l'oggetto dell'arte in tutti i tempi.

In questi tentativi v'è l'aspirazione a dare un nuovo

contenuto trascendente e lirico alle impassibili analisi veristiche e naturalistiche. Insomma bisogna convincerci che misurare, contare, pesare, in pittura come in scultura, non vuole ancora dire essere saliti al canto e alla danza.

Il pericolo della negazione in ogni campo del pensiero moderno sta per tramontare e noi c'incamminiamo verso una nuova danza e un nuovo canto, cioè verso nuove affermazioni, nuovi assoluti. Non per questo torniamo in pittura e in scultura alle immagini a significato aneddotico filosofico o morale, o letterario, o religioso. Tutt'altro! Noi constatiamo però, contrariamente alla corrente, che si è andata formando (che noi abbiamo contribuito a formare: non bisogna dimenticarlo) che anche il più piccolo saggio di pittura pura ha in sè il «*germe*», l'aspirazione alla costruzione basata sul soggetto, cioè sulla *certezza* e il *prestabilito*, e che, qualunque cosa ne dicano i ritardatari della rivoluzione, questa costruzione è lo scopo dell'arte.

Affermiamo finalmente con coraggio, ascoltando dal profondo la nostra sensibilità, che noi c'incamminiamo verso una nuova grande arte di convenzione, la quale per l'ampiezza della formula sarà la più vasta, la più grandiosa, la più luminosa che sia mai esistita.

Questa costruzione che noi futuristi abbiamo sempre propugnata, questo «*passare dalla melodia alla sinfonia*» è la più bella dimostrazione che lo spirito costruttivo italiano torna a dominare nell'arte della nostra epoca.

L'opera d'arte impressionista è stata un frammento che aspirava invano a un centro. L'opera d'arte cubista tenta creare un centro (composizione), ma è una composizione esteriore, anti-impressionista, inquinata di arcaismo e perciò affetta di senilità precoce più vicina alle vecchie formule di Ingres, di Poussin, di Raffaello, che non alla sensibilità della nostra epoca.

Bisogna invece dimenticare quello che fino ad ora si è chiesto al meccanismo esteriore del quadro e della statua. Bisogna considerare l'opera d'arte di pittura o di scultura come costruzione di una nuova realtà interna ehc gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi.

Ed è per questa analogia — essenza stessa della poesia — che noi giungiamo agli *stati d'animo plastici*.

E' vero che se non si passa attraverso il concetto di pittura pura è impossibile distruggere tutte le volgari abitudini letterarie e filosofiche, ma bisogna anche rammentare che non possiamo accontentarci di puri accordi di toni, o di volumi, o di linee.

Se a questi accordi di toni, di volumi, di linee noi accordiamo la possibilità di una evoluzione lirica, vediamo che essi sono il principio degli stati d'animo plastici: anzi sono lo stesso stato d'animo in potenza. Siamo convinti perciò che dalle reciproche influenze dell'ambiente con l'oggetto, dai suggerimenti della potenzialità plastica degli oggetti, dalla loro forza, che ho chiamata *psicologia primordiale*, scaturisce l'organizzazione coordinatrice dello stato d'animo plastico, e ciò senza che la forza plastica della pittura e della scultura possa esserne diminuita. Quelli che negano ciò sono vittime di un pregiudizio nordico verista che trionfa oggi.

Rammentiamoci che tutta la pittura moderna segue le leggi gotiche dei popoli nordici. Queste leggi segnano il trionfo della lotta che gli artisti del nord hanno fatto per secoli contro *l'italianismo*. Ma se dobbiamo esser loro grati per averci «*delivrés des Grecs et des Romains*», noi futuristi italiani dobbiamo far sapere al mondo che lo spirito definitivo italiano risorge con gl'italiani del Secolo XX, che tutte le ricerche e i documenti del naturalismo nordico

serviranno a noi italiani come elaborazioni, come i dati positivi di una sensibilità che dovranno servire alla costruzione degli stati d'animo plastici, quindi della *sintesi*.

Come questa aspirazione al definitivo invada nuovamente l' Europa, lo dimostrano gli stessi errori dei Cubisti influenzati dall'antico concetto classico italiano e perciò dal museo, e lo dimostra la tendenza imperialista di tutti i paesi trionfante sulle basse accidentalità del razionalismo tedesco.

Con Rembrant comincia in potenza la pittura pura. I suoi innumerevoli autoritratti, le sue innumerevoli ripetizioni di una stessa testa, l'identico effetto ripetuto per amore di ricerca, sono altrettanti esperimenti che aprono la via allo sperimentalismo pittorico moderno. E' il principio della creazione di una rappresentazione che trascende dal rappresentato. Tutta la pittura moderna ne è influenzata e noi purissimi italiani ci ribelliamo per i primi.

Perchè credere ancora *avanguardia* e coraggioso il farsi trascinare nella scia di Rembrant? Michelangelo è l'ultimo colosso del paganesimo cristiano, ed è stramorto; non lo ricordiamo più. Il suo sublime ci fa pietà, la sua terribilità ci mette di buon umore; è finito, e non ci fa più paura! Ma Rembrandt... Rembrandt è il primo colosso del cristianesimo- razionalista, è di un'altra razza, è glorioso, trionfa, impera sempre sui latini con la sua tozza e bamboccia profondità pittorica. Rovesciamolo! Nessuno forse ha pensato che nella lotta contro il passato sono più temibili i vicini che i lontani. Ormai Cézanne è più dannoso di Fidia.

Noi futuristi italiani dobbiamo sintetizzare la nostra passione italiana col materiale nordico-naturalista, giuntoci con un lavorìo secolare da Rembrandt agli impressionisti. Mostriamo al mondo che la nostra intuizione già intravvede un nuovo ordine a cui tutte le forze della modernità aspirano

e che creerà il grande stile definitivo sulla nuova realtà plastica che la Francia ci ha trasmesso.

Lo stato d'animo è organizzazione, cioè creazione. Organizzazione fu sempre caratteristica fondamentale del genio italiano. L'anarchia evolve logicamente verso l'imperialismo, e oggi, sul mondo confuso dei valori plastici, la legge del quadro deve tornare a imperare! Non credano i superficiali che questo segni un ritorno al passato. Noi apriamo un periodo definitivo e imperialista come spirito, senza per questo tornare a Giove o a Minerva, nè alla proporzione greca o leonardesca. Così l'imperialismo in politica non può significare ritorno al clericalismo e alla tirannia.

Che cosa rispondere agli incompetenti che ci hanno accusati, riguardo al dinamismo, di andare alla caccia di accidenti frammentari o a chi ci ha accusati di portare nell'arte una concezione democratica? Noi vogliamo invece, poichè viviamo nel concetto unitario di oggetto + ambiente interpretato nella sua trasformazione evolutiva, creare una pittura unitaria in antitesi al concerto frammentario dell'universo cui corrispondente naturalmente un'arte frammentaria.

Noi lavoriamo per la creazione d'una formula sintetica *trasmissibile*, che guidando l'intuizione dia la possibilità della costruzione liberata dal peso gravoso della ricerca analitica. Vogliamo finirla col laboratorio in arte, per cominciare realmente un'era di creazione secondo la formula evolutiva del dinamismo.

Uno dei caratteri della sensibilità futurista, anzi il più importante, è il suo entusiasmo. Il simultaneo apparire della sintesi nella analisi, dell'affermazione nella negazione, della fede nella critica. Noi ci siamo chiamati i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata, perchè sentiamo alle volte in noi l'incertezza dei primitivi nella ricerca, per ogni oggetto, del mezzo adeguato per esprimerlo e lo stupore per lo spettacolo che ci circonda.

Osservare un oggetto anche nello specchio del ricordo interno, e dipingerlo, e scolpirlo non vuole ancora dire creazione. Questo procedimento, per quanto sia spinto nella deformazione, rimane sempre un impressionismo soggettivo, Ecco perché noi futuristi vogliamo superarci. Bisogna dunque liberare l'oggetto dalla relatività della rassomiglianza. E' questa la via che conduce alla sintesi che fa sommare e concorrere tutti gli elementi di un'opera d'arte alla formazione del tipo.

Possiamo noi italiani creare un tipo, fondandoci, come punto di partenza, sulle ricerche naturalistiche che ci vengono dal Nord? Noi crediamo fermamente che sì.

Vi sono elementi emotivi sparsi che si possono *riunire* in una composizione plastica emotiva. Questi elementi sentimentali sono strettamente connaturati alla forma degli oggetti, anzi sono gli stessi elementi plastici della realtà.

Vi sono nei moti della materia degli elementi di passionalità che fanno convergere le linee di un dramma plastico verso una determinata catastrofe. La composizione quindi di uno stato d'animo plastico non si basa sulle disposizioni dei gesti di figure o nell'espressioni di occhi, di visi, di atteggiamenti (tutto vecchio bagaglio letterario che noi disprezziamo) ma consiste nella ritmica distribuzione delle forze degli oggetti, dominate e guidate dalla energia stessa dello stato d'animo a comporre l'emozione.

Quello che ho intuito negli stati d'animo è questa sintesi, cioè lo sforzo di far vivere degli elementi plastici rinnovati nella corrente di un'emozione plastica rinnovata.

Riassumo. L'arte si allontana sempre più dalla rappresentazione della figura umana presa come tipo di bellezza, quindi come fuoco principale dell'emozione estetica. Primo principio dell'arte è stata l'architettura, che era il concetto oscuro della terribilità di ciò che era al di

fuori e al disopra dell'uomo. In quelle epoche remote ogni concezione individuale si perdeva in un carattere anonimo generale che riassumeva tutto.

Il periodo che seguì fu quello ch'ebbe il massimo fulgore con l'arte greca, in cui l'individuo compare alla luce del sole e vede il mondo come un riflesso di sè stesso. E' il momento in cui la formula della figura umana ha un culmine religioso che non sarà mai più superato. Questo periodo getta il suo ultimo raggio glorioso con Michelangelo e si spegne.

Comincia il terzo periodo, il periodo naturalista in cui l'aspirazione panteistica cristiana aspira alla comprensione di tutto il creato. L'uomo abbassa l'orgoglio pagano e si sente fratello con tutto: con le piante, con le acque, con l'atmosfera e sorge il paesaggio con tutte le sue derivazioni. Questo però, che è un progresso verso la liberazione dal determinato, grande conquista dei nostri tempi, rimane pur sempre una espressione esteriore che deve essere superata. Vicino all'uomo sono sorti l'albero, il sasso, la casa, sono ancora elementi frammentarii per la costruzione di una scena accidentale che non viene ancora individualizzata. Esempio: il motivo impressionista.

Con le ricerche ultime di Cézanne e le sue conclusioni opposte all'impressionismo, con le ricerche di Derain, di Picasso, di Braque, la pittura entra in una fase più audace. Gli elementi dell'oggetto sono presi nella loro integralità costruttiva e per il loro intrinseco valore plastico. Essi si avviano a costruire sulla tela un insieme plastico assomigliante con sè stesso. E' un passo, ma siamo sempre nel campo dell'analisi e della enumerazione che impediscono che il quadro assuma il valore di una individualità assolutamente autonoma. Il soggetto non si è ancora identificato con l'oggetto.

A questa concezione analitica ha tenuto dietro una affermazione sintetica francese che comprendeva il definitivo ma lo cercava nel passato. Abbiamo visto quali siano gli errori fondamentali del cubismo e le cause del suo rapido disseccarsi.

Arriviamo così alla affermazione sintetica italiana futurista ,ad una concezione trascendentale fisica che si esprime col dinamismo e gli stati d'animo.

Il dinamismo si propone di unire gli sforzi impressionisti e gli sforzi cubisti in un tutto che possa dare una forma *unica integrale* e *dinamica* all'idea di vibrazione (dinamismo impressionista), all'idea di volume (statica cubista).

Lo stato d'animo è la sintesi, anzi l'architettura emotiva delle forze plastiche degli oggetti interpretate nella loro evoluzione architettonica.

Il principio stesso dell'emozione pittorica è uno stato d'animo. Esso è l'organizzazione di elementi plastici della realtà interpretati nella emotività stessa della loro dinamica, non la trascrizione di immagini riflettenti idee letterarie e filosofiche. Esso è la valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso le forme.

Occorre quindi che le sensazioni naturali suggeriscano al pittore degli stati di colore, degli stati di forma, in modo che le forme e i colori esprimano in sè, senza ricorrere alla rappresentazione formale degli oggetti nè di parti di essi. I colori e le forme debbono perciò divenire concetti architettonici.

Occorre che gli oggetti dettino attraverso l'emozione il ritmo di segni, di volumi, di piani, di gamme astratte e concrete che saranno all'occhio quello che il sonoro e non la musica è all'udito. Occorre quindi che le forme e i colori rappresentino e comunichino un'emozione plastica, avvolgendo nel ritmo plastico colui che osserva, ricorrendo il *meno possibile* alle forme concrete (oggetti) che lo hanno suscitato.

Così la musica di Pratella ha distrutto, secondo me, le note che ci passano innanzi nella musica comune con uno svolgimento ondulato, ma ha creato una musica a spirale che avvolge il nostro spirito e fa vivere la nostra emozione immergendola nell'atmosfera musicale. Così le parole in libertà di Marinetti hanno distrutto « il sollevarsi monotono del periodo e il suo cadere graduale di onda sulla spiaggia ».

Sono note le violente discussioni avvenute a Parigi quando presentai per la scultura una nuova costruzione a spirale invece di quella tradizionale a piramide che volgarmente si chiama, in linguaggio da atelier, il « *ben piantato* ».

Voglio citare qui nella sua integralità un brano della conferenza che tenni in Roma al Circolo Artistico il 29 maggio 1911, epoca nella quale lavoravo attorno ai tre quadri (Stati d'animo plastici) intitolati: 1° « *Gli Addii* ». 2° « *Quelli che vanno* », 3° « *Quelli che restano* ». Questi tre quadri che furono esposti in tutta l'Europa, hanno già attorno tutta una loro letteratura. Portano con sè, data l'epoca in cui furono concepiti, delle incertezze, ma hanno caratterizzate la vastità e l'infinita possibilità della pittura e scultura futuriste. Tutti coloro che hanno seguito le indicazioni di queste 3 opere, si sono affrancati dalla freddezza accademica cubista, e mentre hanna mantenuto il concetto di pittura pura, hanno potuto innalzarlo alla comprensione lirica del dinamismo universale. Ecco quanto dicevo in una serata burrascosa tra l'incredulità quasi generale: « Se Watts disse che dipingeva le idee, il che poi si riduceva a dar forme e colori tradizionali a visioni puramente letterarie e filosofiche, noi rispondiamo che con lo stato d'animo dipingiamo la *sensazione* volendo rimanere di conseguenza nel campo esclusivo della pittura. Infatti di-

pingendo la **pura sensazione** noi fermiamo l'idea plastica prima che si localizzi in un senso e si determini con una qualsiasi ripercussione sensoria (musica, poesia, pittura). Risaliamo fino alla sensazione prima, universale che il nostro spirito già percepisce per la sintesi acutissima di tutti i sensi in uno *unico universale* che ci farà ritornare attraverso la nostra millenaria complessità alla semplicità primordiale. Noi vogliamo cioè che il soggetto si identifichi con l'oggetto.

« Insomma si sono invertiti i termini: mentre gli antichi concepivano l'astratto e davano il concreto (architettura edilizia, corpo umano) noi, attraverso l'analisi, concepiamo il concreto e diamo l'astratto (stato d'animo plastico).

« Michelangelo è tra gli antichi quello che più ebbe lo stato d'animo in potenza. In lui l'anatomia diviene musica. In lui il corpo umano è materiale *quasi puramente* architettonico. I corpi vengono mossi, negli affreschi e nelle statue, al di là del loro perchè logico, e le linee melodiche dei muscoli s'inseguono con legge musicale, non con legge di logica rappresentativa.

« Noi entriamo con lo stato d'animo in una nuova e sconfinata concezione. Per essa l'individualità dell'artista scompare non già per umiltà o terrore, ma perchè il suo spirito s'identifica con la realtà per mostrarsi in un tutto, attraverso pure forme e puri colori divenuti simboli del dinamismo universale ».

Da quel lontano giorno, quanto abbiamo lavorato e discusso, quanto abbiamo sfrondato, precisato, approfondito! Malgrado tutto rimane sempre più luminosa la verità che ci ha fatto agire fin dalle nostre prime manifestazioni futuriste. Altri potranno aggiungere, modificare o togliere a quanto affermavo allora; resta in me l'orgoglio di avere tracciata la via ad una evoluzione della sensibilità plastica, della quale è impossibile fissare il termine!

Mi sembra risulti chiaro che lo stato d'animo plastico non è letteratura come credono coloro che non comprendendo affatto la pittura e la scultura hanno in ritardo agguantata la formula cubista, e non avendo facoltà di scoperta saranno costretti a rimanervi congelati ancora chi sa per quanto tempo. E mi sembra anche chiaro che lo stato d'animo plastico non possa condurre a perdersi nell'astrazione.

Noi vogliamo, attraverso la nostra sensibiltà trasformata, sviluppata e raffinata nel nuovo brivido della vita moderna, portare nella pittura e nella scultura quegli elementi della realtà che fino ad oggi la paura di offendere il tradizionale e la nostra rozzezza ci avevano fatti considerare come plasticamente inesistenti e invisibili.

Quindi: creazione dell'atmosfera come nuovo corpo esistente tra oggetto e oggetto (solidificazione dell'impressionismo); creazione di una nuova forma scaturita dalla forza dinamica dell'oggetto (linee-forza); creazione di un nuovo oggetto + ambiente (compenetrazione di piani); creazione di una nuova costruzione emotiva al di là d'ogni unità di tempo e di luogo (ricordo e sensazione, simultaneità).

Noi non daremo dunque una formula astratta al di fuori di noi, ma daremo una formula che sarà in noi e con noi, attraverso la *sensazione*.

Questa formula che sarebbe la integrazione completa di ciò che ho chiamato **trascendentalismo fisico** nasce dall'intuizione della realtà concepita come moto. Quindi se la potenzialità plastica dei corpi suscita emozioni che noi interpretiamo attraverso i loro moti, sono questi **moti puri** che noi fisseremo.

Questi moti puri mi facevano affermare nella prefazione al catalogo della mia 1ª Esposizione di scultura (1913), che io cercavo « in scultura non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro*, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell'*azione dei corpi* ».

Nella mia teoria degli *Stati d'animo plastici*, che come ho detto esposi per la prima volta in una conferenza al Circolo Internazionale Artistico di Roma (1911), affermai che « i colori e le forme devono esprimere in sè, senza ricorrere alla rappresentazione oggettiva e devono creare nel pittore degli *stati di forma* e degli *stati di colore* ».

Chiarivo poi questo concetto di stato di forma e di colore, nella prefazione-manifesto al catalogo della 1ª Esposizione di Parigi (1912), esponendo il procedimento della composizione dei miei tre quadri *Stati d'animo*. Fin d'allora dicevo che in ognuno di essi la direzione delle forme e delle linee era fissata con un determinato scopo drammatico. Spiegavo la diversità emozionale delle « *linee perpendicolari, ondulate* e *spossate* » nel quadro « Quelli che restano »; delle linee « *confuse, agitate, dirette* e *curve* » nel quadro « Gli addii »; e delle linee « *orizzontali, fuggenti, rapide* e *sobbalzanti* » nel quadro « Quelli che vanno ».

Nell'affermare ciò mi basavo su questa intuizione: *Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore.*

La pittura degli stati d'animo vuole che questo arabesco di forme e di colori si determini nell'artista nella sua *caratteristica fatalità drammatica*. Questa è la pura parte viva, *creatrice* dell'intuizione artistica. Insomma la realtà non è l'oggetto, ma la trasfigurazione che esso subisce nell'identificarsi col soggetto. Creazione ed emozione sono la stessa cosa.

Per portare qualche esempio elementare, dirò che un oggetto in velocità (treno, automobile, bicicletta) nella pura sensazione appare come un ambiente emotivo sotto forma di *penetrazione orizzontale* ad angolo acuto, completamente diverso dall'ambiente emotivo in forma di *pieno cilindrico* perpendicolare in cui appare una figura umana in piedi. Questi

due ambienti emotivi sono completamente diversi dalla *pesantezza* ondulata longitudinale (ambiente emotivo creato da una figura umana sdraiata), dalla *elasticità cilindrica* appoggiata su scatti angolari e quadrangolari (ambiente emotivo della figura di un cavallo che trotta), dalla *leggerezza spiralica* dei segmenti di cono (ambiente emotivo di un vaso di fiori).

Una folla che passeggia crea un ambiente emotivo *inerte* con direzioni perpendicolari, mentre una folla che parte vive in un ambiente emotivo *agitato* con direzioni irregolari ad angoli acuti, a linee oblique e a zig-zag aggressivi. Si potrebbe continuare all'infinito, ma ad un certo punto non si può più parlare di plastica che con la plastica stessa.

Queste direzioni formali, questi urti, simpatie, affinità, esplosioni, spessori, levigatezze, pesantezze, elasticità, ecc., salgono nella composizione dello stato d'animo plastico fino alla trasfigurazione completa dell'oggetto che le ha suggerite. L'oggetto appare quindi nel suo moto assoluto, che è la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sè strettamente legata alla propria sostanza organica: è quella che ho chiamata la psicologia primordiale dell'oggetto.

Credo che non vi possano essere dubbi sulle nostre intenzioni.

Noi vogliamo modellare l'atmosfera, disegnare le forze degli oggetti, le loro reciproche influenze, la forma unica della continuità nello spazio. Questa materializzazione del fluido, dell'etereo, dell'imponderabile; questa trasposizione nel concreto di quello che si potrebbe chiamare il nuovo infinito biologico e che la febbre dell'intuizione illumina, è forse letteratura? Tutte le ricerche umane nel nostro tempo non anelano forse verso questo imponderabile che è in noi, attorno a noi e per noi? Non dimentichiamo che la vita ri-

siede nell'unità dell'energia, che siamo dei centri che ricevono e trasmettono, cosicchè noi siamo indissolubilmente legati al tutto.

La nostra sensibilità deve essere l'esponente di questi sconfinati intrighi di energie: dimentichiamo perciò tutti i miserabili valori morali ed estetici.... Perchè la scienza può avere il coraggio di formulare ipotesi che trascendono lo sperimentale, e l'arte, che è l'intuizione stessa, deve rimanere ancora la fabbricatrice di copie sperimentali della realtà o di giuochetti sentimentali nostalgici? Perchè avere il terrore di scostarsi dalla rappresentazione tradizionale? La teoria elettrica della materia, secondo la quale la materia non sarebbe che energia, elettricità condensata e non esisterebbe che come *forza*, è un'ipotesi che ingigantisce la certezza della mia intuizione.

Noi possiamo affermare e creare plasticamente le vibrazioni, le emanazioni, le densità, i moti, l'alone invisibile tra l'oggetto e la sua azione, la sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua plastica ideale, tutto quello insomma che rappresenta la vita dell'oggetto (Cap. 10, pag. 199).

Le ultime ipotesi scientifiche, le incommensurabili possibilità offerteci dalla chimica, dalla fisica, dalla biologia e da tutte le scoperte della scienza, la vita dell'infinitamente piccolo, l'unità fondamentale dell'energia che ci dà la vita, tutto ci spinge a creare delle analogie nella sensibilità plastica con queste nuove e meravigliose concezioni naturali.

Intorno a noi vagano energie che vengono osservate e studiate; dai nostri corpi emanano fluidi di potenza, di attrazione o di ripulsione (le categorie: simpatia, antipatia, amore, non ci interessano); le morti sono prevedute a distanza di centinaia di chilometri; i presentimenti ci animano di forza o ci annientano di terrore. Le onde Hertziane portano

a migliaia di chilometri attraverso gli oceani, attraverso i deserti ,il febbrile pulsare delle razze. Il microbo è inseguito nelle insondabili profondità della materia, studiato nelle sue abitudini, fotografato e fissato nella sua infinitesima indi-dividualità. Gli elettroni roteano nell'atomo a diecine di migliaia, separati gli uni dagli altri come i pianeti del sistema solare e come questi aventi un'orbita e una velocità inconcepibili alla nostra mente, e l'atomo è già invisibile ai nostri occhi e ai nostri strumenti ottici... Si tagliano i continenti, si sondano gli oceani, si scende nelle gole incandescenti dei vulcani... E noi artisti? Noi ci attardiamo a suddividere la natura in paesaggio, figura, ecc. ecc., a misurare la prospettiva di una strada, e tremiamo dal terrore di non essere compresi, applauditi.... tremiamo di dubbio se dobbiamo violentare una luce, sconvolgere una forma, costruire un'opera qualsiasi che si scosti dalle leggi estetiche tradizionali!

Convinciamoci che se questo infinito, questo imponderabile, questo invisibile, diventa sempre più oggetto d'indagine e di osservazione è perchè nei *moderni* qualche senso meraviglioso va destandosi nelle profondità sconosciute della coscienza.

La nostra audacia futurista ha già forzato le porte di un mondo sconosciuto. Noi andiamo creando qualche cosa di analogo a quello che il fisiologo Richet chiama *eteroplastica* o *ideoplastica*. Per noi il mistero biologico della materializzazione medianica è una *certezza*, una *chiarezza* nell'intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici.

Nello stato d'animo plastico la sensazione è la veste materiale dello spirito.

E con ciò finalmente l'artista creando non guarda, non osserva, non misura, non pesa; egli *sente*, e le sensazioni

che lo avvolgono gli dettano le forme e i colori che susciteranno le emozioni che lo hanno fatto agire plasticamente.

Usciamo dalla pittura?... Non lo so. Purtroppo la mente umana opera tra due linee d'orizzonte ugualmente infinite: *l'assoluto* e il *relativo*, e tra queste la nostra opera segna la linea spezzata e dolorosa della *possibilità*. Nôn temano dunque i nostri giovani amici: non vi sarà mai abbastanza audacia per uscire dalla ferrea legge dell'arte che ognuno esercita.

Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! Altri valori sorgeranno, altre valutazioni, altre sensibiltà di cui noi non concepiamo l'audacia....

L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sè. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi e le forme vivranno per sè stesse al di fuori degli oggetti che le esprimono. Le opere pittoriche saranno forse vorticose architetture sonore e odorose di enormi gas colorati, che sulla scena di un libero orizzonte elettrizzeranno l'anima complessa di esseri nuovi che non possiamo oggi concepire.

Usciamo forse dai concetti tradizionali di pittura e scultura che imperano da quando il mondo ha una storia? Giungiamo alla distruzione dell'arte come è stata intesa fino ad oggi? Forse! Non lo so! non importa saperlo! L'essenziale è marciare in avanti!

Lo stato d'animo plastico dovrebbe essere il riassunto definitivo di tutte le ricerche plastiche ed espressionistiche di tutti i tempi. Dovrebbe essere la fusione perfetta tra l'impassibile potenza plastica (che emana dall'anonimo arabesco formale della pittura pura) e l'espressione del problema lirico della coscienza completamente rinnovata e *interpretata come esponente assoluto della* **modernolatria.**

Esteticamente, lo stato d'animo è la via d'uscita dalla scettica negazione analitica, è l'aspirazione esaltante per una futura *distinzione* e gerarchia tra la scoraggiante uguaglianza dei valori plastici ed emotivi che ingombrano la nostra mente troppo razionalista. E' la creazione di un nuovo **ordine** di una ñuova **chiarezza** opposti al concetto classico che ne aveva Puvis de Chavannes, e scaturiti dall'odio futurista per le leggi antiche e le ultime schiavitù democratico-veriste.

E' la nausea per le piccole ed infinite accidentalità plastiche che ci commuovono e gridano il loro diritto ad ogni istante; è la conseguente volontà di coordinarle e subordinarle ad un concetto superiore unico e dinamico ed evolutivo.

Desiderare un soggetto coordinatore in pittura non è fare dell'aneddoto, della descrizione sentimentale, lo ripeto! Dipingere qualsiasi cosa ed enumerare all'infinito senza una misura superiore, ecco ún concetto vecchio e superato, ecco il segno di una mente senza una direttiva che trascenda dall'immediato, senza aspirazione d'ascesa, ecco insomma il segno di uno snervante impressionismo etico e quindi plastico.

Noi futuristi abbiamo un ardore lirico che ci inebria dei nuovi concetti di forza che la Scienza ci ha rivelati. Siamo dogmatici e disciplinati. Amiamo con furore e odiamo! L'accusa di musica, di letteratura, di filosofia, per la nostra pittura o per la nostra scultura, ci fa sorridere....

E infine, ripetiamo la domanda che col terrore nella strozza ci fa ogni artista timorato: « Saremo noi che troveremo definitivamente le formule dinamiche della continuità nello spazio e dello stato d'animo plastico, o siamo solo destinati ad aprire una strada? » Che cosa importa saperlo?... Giungeremo proprio noi ad elevare il rinnovamento dell'estetica moderna fino alla creazione di nuovi assoluti, di nuovi

tipi di bellezza fondati su leggi fino ad oggi ignorate e che noi vogliamo cercare nelle nuove terribilità del mondo moderno creato dalla scienza?

Perchè chiederci se il fuoco che portiamo in noi finirà col bruciare noi stessi? Che cosa importa? purchè si possa propagare l'incendio sul mondo!.... Noi lavoriamo cantando.

La fede che abbiamo nel futuro ci fa disprezzare il nostro avvenire immediato. Siamo forse giunti a sapere a che cosa aspiri la velocità dei 300 chilometri all'ora? Sappiamo perchè l'uomo è spinto ad uccidersi per salire a 5000, 10000, 20000.... all'infinito? Unica necessità, unica volontà:

SALIRE

UMBERTO BOCCIONI
FUTURISTA

GIUDIZI DELLA STAMPA

TUTTI I GIORNALI D'ITALIA, SENZA ECCEZIONE, E I MAGGIORI GIORNALI D'EUROPA E D'AMERICA, HANNO CONSACRATO LUNGHI STUDI CRITICI ENTUSIASTICI ALL'OPERA DEL GRANDE FUTURISTA UMBERTO BOCCIONI.

CI CONTENTIAMO DI RIPRODURRE QUELLI DEL «CORRIERE DELLA SERA» DEL «SECOLO» E DEGLI «AVVENIMENTI»

« LA SCOMPARSA DI UN ARTISTA DI GRANDE INGEGNO »

Tristissima è la scomparsa di questo artista di grande ingegno e d'ardita passione. Umberto Boccioni, che militava nelle battagliere file del futurismo era nell'aspetto, nelle idee, per la ricca e calda attività e per la luminosa gioia di vivere che si irradiava da lui, una delle più complete espressioni della giovinezza e dell'entusiasmo. C'erano tanta freschezza, tanta convinzione, tanto disinteresse, si potrebbe dire tanto fanciullesco candore nella sua propaganda tempestosa, che anche gli avversari amavano quel bel fuoco, ch'era in ogni modo, fuoco d'arte, e vampa di intelletto. Pittore, scultore, scrittore, egli diede sempre segni magnifici del suo valore. Coloro che sono meno disposti ad amare le forme più rivoluzionarie della sua pittura, non potevan non ammirare i quadri che dipinse prima del suo nuovo apostolato, e i vigorosi ritratti — che anche adesso — eseguiva con audace tavolozza, con solido disegno, con franca e luci-

da intuizione psicologica. Era anche uno scrittore interessante: chiaro, rapido, significativo, personalissimo. Alcuni suoi libri di critica e di propaganda, pieni di idee, violenti di logica, saranno riletti con malinconia ora che la mente che li ideò s'è spenta.

L'arte gli pareva un combattimento, che doveva essere coronato dal gaudio virile della conquista; e la vita egli considerava tributaria di quest'arte pugnace. Per ciò passava in mezzo ad essa sorridente, sicuro, innamorato del domani. Quando scoppiò la guerra egli lasciò i pennelli, la fortuna che già sorrideva all'arte sua e s'arruolò nel battaglione volontari ciclisti, con molti dei suoi compagni futuristi. Il battaglione fu più tardi disciolto. Umberto Boccioni fu chiamato sotto le armi con la sua classe. Alla visita medica scopersero in lui un enfisema polmonare; ma egli volle ad ogni costo essere soldato; e divenne artigliere. Al reggimento la sua fama, la vivacità dell'ingegno, gli guadagnarono le simpatie dei suoi ufficiali. Egli scriveva da Verona lettere felici. Aveva trovato modo di lavorare qualche ora. La sua vita, tra queste due milizie, quella della patria e quella dell'arte, aveva raggiunto la sua più perfetta unità. La morte l'ha colto a trentaquattro anni in questo bellissimo fervore del suo spirito.

RENATO SIMONI.

(*Corriere della Sera*)

« L'INGEGNO PRODIGIOSO DI UMBERTO BOCCIONI »

Dobbiamo fare uno sforzo terribile per credere alla notizia, per credere che Umberto Boccioni sia morto. Mai giovane apparve più di lui pieno di necessità di vivere, più luminoso di un domani sempre più intenso di attività.

Era una delle forze più ricche dell'arte italiana d'oggi. Era stato eccellente pittore di scuola prima di abbracciare il futurismo: e questo fu in lui rinnovamento, creazione, scoperta di sè, della propria profondità, della propria italianità. Segnò nel futurismo e nell'arte — così nella pittura come nella scultura — un'orma straordinariamente individuale e geniale, che rimane incancellabile. Alcune sue opere debbono restare tra le più vivacemente caratteristiche di questa età di rapido trapasso da un ieri esausto a un domani ancor vago. A questo trapasso, e alla ricerca aspra di questo domani, Umberto Boccioni ha dato tutta la foga e la

sincerità del suo ingegno prodigioso, della sua tenace attività, del suo culto purissimo dell'arte.

Quando non dipingeva o scolpiva, scriveva. Il suo libro « Pittura scultura futurista » è uno dei più lucidi scritti di teoria in cui artista abbia mai saputo fermare criticamente le ragioni del proprio ideale. Poi iniziò, e continuava; la rubrica d'arte negli *Avvenimenti*: importantissima essa pure, piena di segni di una nuova evoluzione del suo spirito, della signorilità del suo animo e del suo costume, del suo febbrile bisogno di ricerca sempre più vasta.

Ognuna delle sue ricerche, i tentativi e gli scritti non meno che le opere meglio riuscite e di maggiore portata, portano i segni del suo ingegno e della sua sincerità: ogni suo segno può dirsi scavasse un solco pieno di germi.

Egli aveva il diritto di vederli fruttificare, aveva il diritto di vivere e di lavorare: la sua morte improvvisa, atroce, sembra l'opera di una volontà assurda e malvagia.

Quando scoppiò la guerra d'Italia, Boccioni, che non sapeva disgiungere il sentimento patrio dal culto dell'arte, s'arrolò volontario, con gli altri futuristi, nel corpo dei volontari ciclisti. Sciolto questo, tornò al lavoro per qualche tempo, aspettando la chiamata della sua classe. Aveva trentaquattro anni: fu richiamato ora è poco più di un mese. Fu assegnato all'artiglieria. Era a Verona, all'istruzione. Cadde da cavallo e morì; e così finirono in un punto un grande

sogno d'arte e un grande sogno d'azione. Avrebbe volentieri sacrificata, con la vita, l'arte alla patria. Il destino assurdo e cattivo non gli permise questo sacrificio.

Con l'arte e la patria, ebbe un altro grande purissimo amore, quello della mamma sua, che viveva con lui, che vive ancora, cui egli certo rivolse il supremo pensiero di amore doloroso se negli ultimi istanti potè formare un pensiero.

MASSIMO BONTEMPELLI.

(Il Secolo)

« UN GRANDE ITALIANO DI DOMANI »

E' morto un italiano, un grande italiano di domani. Perdita crudele per il mio paese e per me, assai più crudele di quella di un grande italiano di ieri che tutto ha detto e tutto ha dato. Umberto Boccioni è morto quando noi, incrollabilmente convinti nelle sue premesse, ostinatamente fidenti nelle sue ricerche, attendevamo il compimento immancabile del suo sforzo titanico, il risultato matematico di una lotta superba, una delle più belle e più emozionanti che io abbia visto combattere da un giovane per un ideale artistico quasi irraggiungibile.

Umberto Boccioni, come tutti i suoi compagni di lotta, *era italiano fino allo spasimo*. Adorava la sua terra quanto sua madre; quanto, forse più, della sua arte.

L'adorava quando tutto era scetticismo intorno a lui, quando tutto era scherno intorno ai giovani, quando tutto era derisione contro la fiamma violetta che Marinetti aveva acceso col *futurismo*.

Tra i barlumi ancora confusi che quella luce gettava, Boccioni fu tra i primi a percepire un nuovo orizzonte di

sensibiltà. E a questo si volse con tutta la febbre e tutta la violenza che era nella dinamica della sua individualità.

Atleta magnifico, talora sorridente e impassibile, talora aggressivo e felino, talora ingenuo come un fanciullo, copriva il più aspro tormento, la più dura sofferenza — quella che nasce dal connubio della povertà con l'ingegno — con un impeccabile sparato.

Egli odiava la pitturaglia alla Murger e alla forfora, che non sa separare la propria tavolozza da una cravatta svolazzante e da un colletto sudicio. Era un signore d'istinto, un esteta in azione, un lirico ardente come un mistico; un mistico che aveva tre religioni: sua Madre, la sua Arte, la sua Patria.

Per questo io lo volli collaboratore in questa rivista domenicana di italianità.

Per questo io seguii, come seguo, con attenzione e con rispetto — spesso con piena ed assoluta solidarietà — il movimento esasperato e rutilante che Marinetti ha impresso a un gruppo cosmico di artisti, di cui Umberto Boccioni era certo il più agile, anche se non fu il più forte.

I suoi quadri venivano ormai disputati da quel mondo cosmopolita di ricchi, di oziosi e di grulli che lanciano le mode e che Boccioni — specie di Lassalle della pittura —

stava per soggiogare, non già con la forza della sua arte, che quel mondo non poteva, nè potrà mai valutare, ma con la abilità serrata ed elegante delle sue maniere.

Il suo occhio di giovane conquistatore non era meno acuto di quello dell'artista superiore.

Sintesi tra le più felici di italiano nato per un'Italia grande, PER L'ITALIA DI DOMANI.

Lo scarto di un cavallo della sua batteria lo ha spento con repentina ferocia, quasi la bestia avesse nelle reni tutta la rivolta delle folle di pigmei su cui Boccioni e i suoi amici avevano calato inesorabilmente lo scudiscio della loro arte innovatrice.

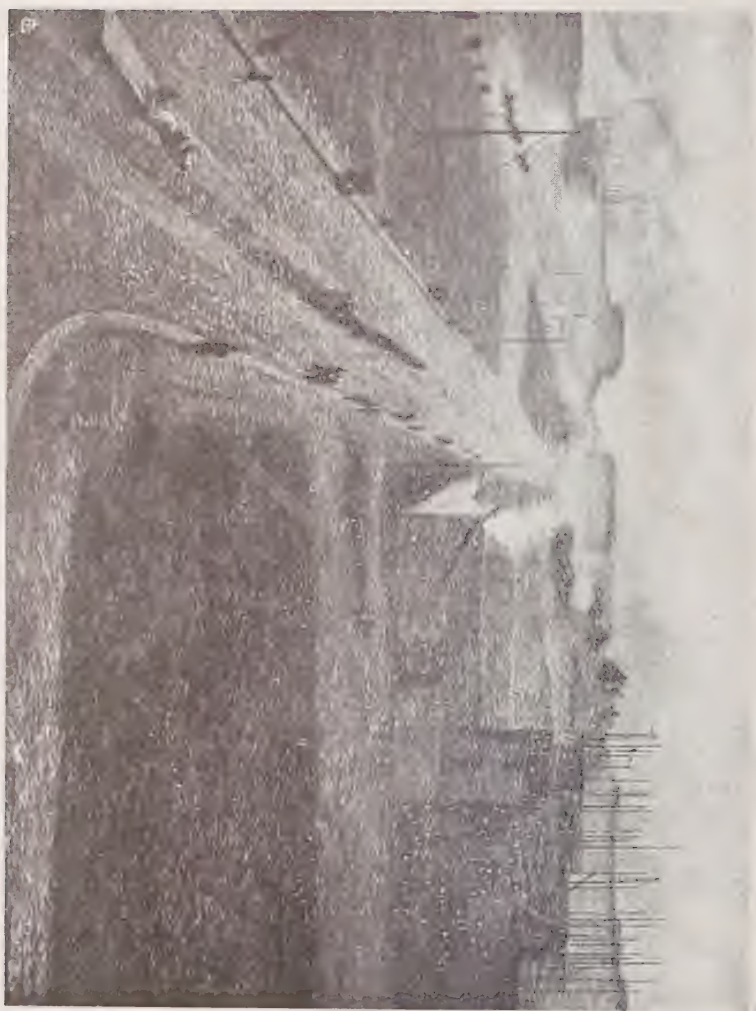
Ma il colpo terribile battuto nelle zolle ha fiaccato soltanto il suo corpo.

E a quel colpo han tremato persino le colonne di cinismo che — nonostante quest'ora di abnegazione nazionale — ergono qua e là per l'Italia, i loro slabbrati capitelli coperti di licheni.

Forse la turba degli atei, degli schernitori e degli impotenti, aveva bisogno di questa spoglia riverberante *la fede*. Una fede che noi custodiremo più amorosamente di prima, *per proiettarla ovunque nel nome appassionato d'Italia.*

NOTARI.

(Gli Avvenimenti)

La madre 1909 (proprietà Consolo)

Crepuscolo - 1909 (proprietà Fanna)

Tre donne (Collezione Baer)

Contro luce - 1910 (Collezione Sarfatti)

Una maestra di scena - 1909

Le due amiche - 1914

Il lago

Sintesi plastica di figura seduta

Il bevitore - 1914

Donna al Caffè - Compenetrazioni di luci e piani - 1914

La Rissa

Testa — luce + ambiente

Dinamismo d'un corpo umano

Stati d'animo: 1. Gli addii - 1911

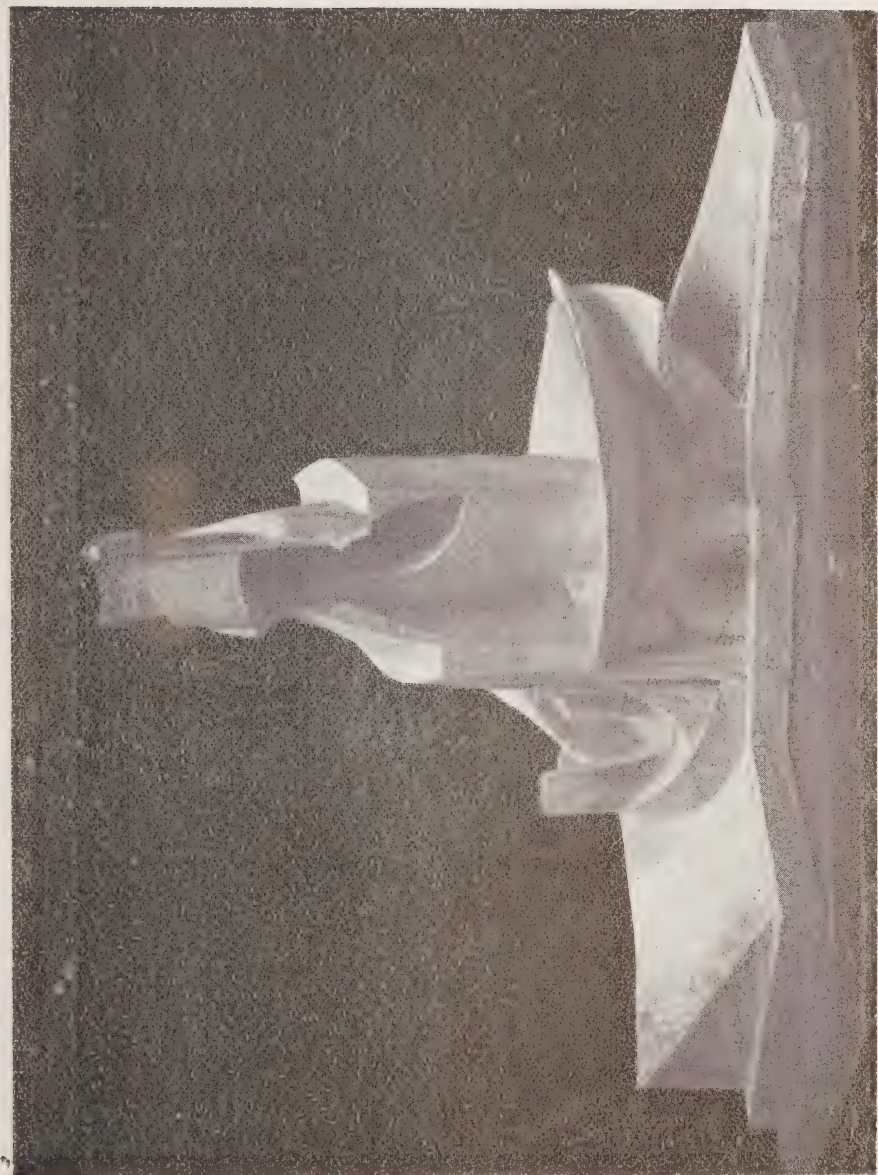
Stati d'animo: 2. Quelli che vanno - 1911

Stati d'animo: 3. Quelli che restano - 1911

Elasticità - 1912

Testa — casa + luce - 1911

Fusione di una testa e di una finestra - 1911

Muscoli in velocità - 1913

Forme-forze di una bottiglia - 1912

Forme uniche della continuità nello spazio - 1913

ELENCO DELLE OPERE

1 Studio per il « Mattino »
2 Studio di testa (Complementarismo di masse)
3 Studio per la « Retata »
4 Ritratto della Madre (abbozzo)
5 Ritratto (abbozzo)
6 Studio grande Stati d'animo « Quelli che partono »
7 Studio per Stati d'animo « Quelli che partono »
8 Studio per Stati d'animo « Quelli che restano »
9 Studio per Stati d'animo « Gli addii »
10 Gli schiatori
11 Sotto il pergolato a Napoli
12 Il bevitore
13 Natura morta (cocomero)
14 Corpo umano (Dinamismo)
15 Il romanzo di una cucitrice
16 Maestra di scena
17 La Signora Virginia
18 Ritratto di bimbo
19 Ritratto di Signora
20 Il Sogno
21 Bimbo e Cavallo
22 Ritratto di scultore
23 Donna all'aria aperta
24 Ritratto della madre
25 Ritratto della madre
26 Ritratto di Signora
27 Donna alla finestra (Compenetrazioni di masse)
28 Figura di donna a tavola
29 Costruzione spiralica
30 Ritratto della madre
31 Cavallo e cavaliere (paesaggio)
32 Volumi orizzontali
33 Studio di nudo
34 Testa di donna

35 Gigante e pigmeo
36 Natura morta
37 Studio di testa
38 Dinamismo di un cavallo
39 Testa (studio)
40 Testa (studio)
41 Studio di nudo
42 Ritratto (abbozzo)
43 Bevitore (guazzo)
44 Il lago
45 Il Mattino (studio)
46 Interno di cascina
47 Dinamismo di un ciclista
48 Dinamismo di corpo umano
49 Materia
50 Dinamismo di un foot baller
51 Elasticità
52 Mattino
53 Figura al sole
54 Ritratto di Signorina
55 « Tre donne »
56 Autoritratto
57 Cavallo e cavaliere (acquarello)
59 Mia Madre
60 Autigrazioso
61 Paesaggio
62 Nell'orto
63 Ritratto di bambina
64 Gli addii (Stati d'animo)
65 Quelli che vanno (Stati d'animo)
66 Quelli che restano (Stati d'animo)
67 Ritratto di bimba
68 Ritratto di Signora
69 Testa di bimba
70 La Città sale
71 Il lutto
72 Studio di testa
73 Studio di testa
74 Paesaggio
75 Paesaggio
76 Grande ritratto del Maestro Busoni

77 Le amiche
78 Testa e paesaggio
79 Mandorlo in fiore
80 Mia madre che lavora (pastello)
81 Collezione di otto impressioni a olio
82 Vecchia che lavora (pastello)
83 La retata
84 Figura a tavola
85 La nonna (pastello)
86 Interno di un chiostro
87 Gruppo di alberi
88 Officine a Porta Romana
89 Treno che passa
90 Risaiole
91 Casa colonica
92 Campagna Romana
93 Platani
94 Praterie
95 Acquabella
96 Primavera
97 Abitazioni rurali
98 Meditazione (pastello)
99 Il riposo
100 Medaglione (pastello)

1 Schizzo per il sogno
2 Bozzetto per il trittico non eseguito « Veneriamo la madre »
3 Paesaggio
4 Paesaggio
5 Paesaggio
6 Studio di testa
7 Figura
8 Studio di testa
9 Bozzetto colorato del disegno « Beata solitudo »
10 Natura morta
11 Paesaggio

1 Uomo con gerla
2 Casa in costruzione
3 Figura di donna
4 Testa di donna
5 Nudo
6 Testa uomo
7 Pomeriggio soleggiato
8 Alberi e cancellata
9 Testa donna
10 Studio per quadro lutto
11 Testa donna a penna
12 Fabbro ambiente
13 Ponte Gambaloita
14 Studio
15 Figura di donna a penna
16 Schizzo di case
17 Donna al lavoro
18 Beata solitudo
19 Studio bambina
20 Studio bambina
21 Donna supina
22 Leggitrice
23 Studio mani
24 Conversazione
25 Testa uomo
26 Il filosofo
27 Figura di donna
28 Mamma e bambino
29 Figura di donna
30 Figura di donna a penna
31 Sfondo di case
32 Interno di camera
33 Donna che lavora
34 Donna che lavora
35 Figura di donna
36 Trittico in nero « Veneriamo la madre »
37 Trittico a colori
38 Testa di donna
39 Donna che lavora

40 Nudo
41 Donna coricata
42 Testa di donna
43 Testa di donna
44 Disegno a penna
45 Studio di testa
46 Cavallo
47 Testa di bimbo
48 Paesaggio
49 Testa di giovane
50 Autoritratto
51 Testa di ragazza
52 Testa di Russolo
53 Testa di giovane
54 Paesaggio
55 Natura morta
56 Tramonto
57 Tramonto
58 Leggitrice
59 Macchietta
60 Profilo
61 Scorcio
62 Studio di testa
63 Disegno della madre
64 Studio di testa
65 Donna che scrive
66 Studio di nudo
67 Paesaggio
68 Disegno
69 Cavallo
70 Caseggiato
71 Disegno di donna
72 Figura di uomo
73 Studî
74 Sonno
75 Fumatore
76 Figura di uomo
77 Studî
78 Studio

79 Cavallo
80 Disegno a penna
81 Lussuria
82 Disegno meraviglioso
83 Studio di testa
84 Figura di uomo
85 Studio
86 Ciclista in corsa
87 Studio per il quadro « Cavallo e cavaliere »
88 Case
89 Galleria
90 Studio
91 Disegno a penna
92 Studio per il quadro « Baruffa in Galleria »
93 Disegno a penna
94 Studio per il quadro « Lutto
95 Studio per la « Risata »
96 Disegno
97 Figura di uomo
98 Studio del quadro « Meriggio »
99 Disegno a penna
100 Disegno a penna
101 Studio della Madre
102 Disegno di donna
103 Paesaggio
104 Studio di testa
105 Albero
106 Paesaggio studio per il quadro « Lo scultore »
107 Studio di mani
108 Gli amici
109 Gli amici
110 Pergolato
111 Studio per il quadro « Romanzo di una cucitrice »
112 Disegno a penna
113 Il vangatore
114 Piazza V. E.
115 Ritratto del sig. Baer
116 Testa di bimbo
117 Disegno a penna
118 Testa di donna
119 Pianto

120 Studio per il quadro « Schiatori »
121 Disegno
122 Cavallo
123 Mendicante
124 Casa in costruzione
125 Disegno a penna
126 Disegno a penna
127 Disegno a matita
128 Disegno a matita
129 Disegno a matita
130 Disegno a matita
131 Disegno a penna
132 Studio
133 Natura morta studio per quadro « Cocomero »
134 Disegno a matita
135 Disegno a matita
136 Colloquio
137 Caricatura
138 Paesaggio
139 Disegno a matita
140 Testa di cavallo
141 Cavallo
142 Disegno
143 Disegno a matita
144 Disegno a matita
145 Disegno a matita
146 I cavalli
147 Studio per il quadro « La città sale » Berlino 1912
148 Disegno a penna
149 Schizzo autoritratto
150 Disegno a matita
151 Disegno a matita
152 Disegno a matita
153 Studio per il quadro « La città sale »
154 Disegno a matita
155 Al caffè
156 Moulin de la Galette
157 Leggitrice
158 La leggitrice
159 Pastello
160 Carbone

161 Studio « Il romanzo di una cucitrice »
162 Il pianto (penna)
163 Ritratto « La madre » a penna
164 Autoritratto
165 Testa di uomo
166 Testa di uomo a matita
167 Testa di donna vecchia
168 Pastello Vecchia
169 Pastello
170 Studio per il « Lutto »
171 Paesaggio
172 Testa di donna
173 Nudo uomo
174 Toro
175 Figura di donna
176 La madre a letto
177 Cavallo
178 Testa di uomo
179 Testa di donna
180 Disegno a matita
181 Testa di cavallo
182 Disegno a penna
183 Disegno a matita
184 Cavallo
185 Disegno a matita
186 Disegno a penna
187 Disegno cavallo a penna
188 La madre
189 Studio per quadro « La città sale »
190 Disegno a penna
190 Disegno a penna
191 Studio per quadro « Il romanzo della cucitrice »
192 Mia madre (a matita)
193 Testa di donna
194 Schizzo autoritratto a penna
195 Studio pastello
196 Mia madre (testa a matita)
197 Studi per il quadro « sogno »
198 Grande dettaglio del quadro « sogno)
199 Disegno testa ragazza
200 Testa di giovane

201 Autoritratto penna
202 Testa di vecchia
203 Studio pastello
204 Testa di donna
205 Studio di testa donna
206 Studio di testa uomo
207 Autoritratto
208 Studio a pastello
209 Studio di testa
210 Paesaggio
211 Baruffa in Galleria
212 Bambina (studio)
213 Studio (idea per il quadro « La città sale »)
214 Donna al balcone
215 Contro luce (pastello)
216 La madre malata
217 La madre (bianco nero)
218 Figura di donna (pastello)
219 Figura di donna e ambiente (pastello)
220 Ritratto di donna (acquarello)
221 Ritratto donna (bianco nero)
222 Disegno a penna « Beata solitudo sola »
223 Allegoria natalizia
224 Studio per « Beata solitudo »
225 Autoritratto
226 La madre (testa)
227 Nudo
228 Disegno
229 Testa di bimba
230 La madre (grande pastello)
231 La madre che legge
232 Figura di donna
233 Dinamismo muscolare
234 Cavallo al galoppo
235 Studio muscoli in velocità
236 Vuoti e piani d' una testa
237 Figura di donna seduta
238 Donna che legge
239 Compenetrazioni di luce
240 Vuoti e piani d' una testa di donna

241 Testa di donna
242 Stati d' animo « Quelli che vanno »
243 Stati d' animo « Quelli che restano
244 Stati d'animo « Gli addii »
245 Disegno colorato
246 Gravitazione (figura di donna)
247 Figura di donna
248 Modello nello studio
249 Natura morta
250 Nudo in corsa
251 Nudo in corsa
252 Nudo
253 Espansione lineare di un nudo
254 Testa + finestra + luce
255 Studio di donna
256 Testa di donna
257 Studio di donna
258 Studio di donna
259 Studio di donna
260 Studio di nudo
261 Studio di nudo
262 Forme di donna
263 Studio
264 Forme in movimento di figura di donna
265 id. id.
266 id. id.
267 id. id.
268 id. id.
269 id. id.
270 id. id.
271 id. id.
272 id. id.
273 Nudo in corsa
274 Studio per quadro « Materia »
275 Nudo
276 Studio quadro « Materia »
278 Studio per quadro « Materia »
277 Contro luce
279 Contro luce
280 Nudo

281 Fusione di testa con ambiente
282 Fusione di testa con ambiente
283 Fusione di testa con ambiente
284 Nudo
285 Nudo
286 Dinamismo del ciclista
287 id. id.
288 id. id.
289 id. id.
290 id. id.
291 id. id.
292 Donna Alberi
293 Cavallo in corsa
294 Donna + oggetti
295 Studio per il quadro « Antigrazioso »
296 Espansione di un nudo
297 Natura morta
298 Bicchiere
299 Bicchiere e sifone
300 Testa
301 Nudo di donna
302 Testa contro luce
303 Dinamismo
304 Nudo in corsa
305 Contro luce
306 Ritratto di bimba
307 Dinamismo di un cavallo
308 La città sale (disegno per il quadro grande)
309 Autoritratto
310 Ritratto di Rosinda
311 Pastello di Ros
312 Assalto alla baionetta
310 bis La Nonna
311 Pastello di Rosinda
311 bis Impressione di Venezia
312 Assalto alla baionetta
312 bis Impressione di Venezia
313 Impressione di Venezia
314 Mattino a Venezia
315 Barche al sole a Venezia

316 Ritratto dello scultore Ripamonti
317 Busto di donna
318 Sifone e bicchiere (Guazzo)
319 Disegno a penna
320 Disegno a matita (Paesaggio)
321 Leggitrice
322 Figura di donna
323 Piazza del Duomo
324 Figura di donna
325 A bordo
326 La madre che lavora
327 La città industre
328 Vecchietta
329 La madre che lavora
330 Testa di fanciullo
331 Atleta sulla spiaggia
332 Sulla riva (Venezia
333 Vecchietta
334 Studio di teste
335 Sulla spiaggia del « Lido »
336 Figura di donna
337 La Madre
338 Donna e paesaggio
339 Annegato

SCULTURA

1 Espansione spiralica di muscoli in movimento
2 Forme uniche della continuità nello spazio
3 Sintesi del dinamismo umano
4 Forme di una bottiglia (Natura morta)
5 Sviluppo di una bottiglia nello spazio (Natura morta)
6 Costruzione dinamica d'un galoppo (Legno, latta, rame, cartone)
7 Forme essenziali di un *foot-baller*
8 Vuoti e pieni astratti di una testa
9 Antigrazioso